

3. Успенский Б. Точки зрения в плане фразеологии // Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 80.
4. Там же.
5. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов филологических факультетов / Под ред. Н. Д. Тамарченко [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://infolio.asf.ru/Philol/Tamarchenko/hr12.html>
6. Рассохин А. В., Измагурова В. Л. «Измененное состояние сознания»: речевое высказывание как обозначение внутренних объектов [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://terrapsy.ru/science/publications/internal_dialog.html
7. Литература: Справ. материалы. М., 1988. С. 20.
8. Успенский Б. Указ. соч. С. 70.
9. Хэгман Дж. Роль Другого в горевании // Журн. практической психологии и психоанализа. 2002. № 3 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://psychol.ras.ru/iprrp_pfr/j3p/pap.php?id=20020311
10. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. М., 1999. С. 38.
11. Успенский Б. Указ. соч. С. 74.
12. Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 135.
13. Дыхне Е. Я хочу, чтобы ты была и тебя не было одновременно: К вопросу об эмпатической индивидуализации [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.gestaltling.ru/main/articles/clinic?nid=38>
14. Тахка В. Обращение с потерей объекта // Журн. практической психологии и психоанализа. 2000. № 1 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://psychol.ras.ru/iprrp_pfr/j3p/pap.php?id=20000103.
15. Там же.

© Панов С. В.
г. Москва

СЛЕД ГОЛОСА В РОМАННОМ ТЕЛЕ (к ре-деконструкции литературного письма)

Как часто все, что доселе называлось романом, кажется метафизическим недоразумением: роман, прочитываемый как способ представления, как сама сценография литературы, укорененная в трансцендентальной эстетике мимесиса, гения и шедевра, всегда отказывал гуманитарным наукам и литературоведению в частности как эстетическим проектам (считывающим трансцендентный смысл в формах выражения) в понимании романного письма, безоглядно соответствующем его следу. Риск этого соответствия все еще не соразмерим деконструкции литературы, где клятва и подпись романа как жанра, скрепляющего его фантазматический контракт и форму, непременно оборачиваются разрывом контракта, клятвопреступлением и подделкой подписи. Но как быть, если романном телом вне тела выпало несносное эхо различия — до, вне, вопреки и во имя смысла? Как быть, если представить чистое отсутствие, исходное самоотношение силы, саму невозможную возможность романной прописи все еще не дано? Полустертая приставка «ре» с неприметным дефисом призвана прописать деконструкцию литературы, осложняя себе задачу уходом от постонтологической «риторики события», «иллюкции непредставимого», основанной на незабываемой «автоаффе-

ции мысли». Попытка этого ухода, даже — уклонения до и вне волевого проекта деструкции, продиктована адекватной расположенностью к молчаливому истоку традиции.

Традиция молчит: перевод невозможен. Тексты Хайдеггера или Гадамера, Бахтина или Деррида так же не имеют нужды в незамедлительной истолкованности, как и стихотворения Тютчева или Тракля, романы Джойса или Пруста. Традиция дискурса все еще хранит посмертный остаток и замогильную память — вне связи, *out of joint*. В нижеследующем речь пойдет о круге понимания и лакуне эллипса, интерпретационном насилии и абсолютно не насильственном даре почерка, незамкнутом не-целом традиции и безучастной части голоса, теле романа, его почве, имени и подписи, невозможной памяти и немислимой евхаристии текста, непереводимом остатке смысла, идиоме собственного, тайне непотаенного, ране письма, ее никогда не заживляемой прорези, шраме языка и зиянии рта, прописи любви и, возможно, о других неожиданных следах.

Деконструкция герменевтики приоткрывает невидимый эллипс, дает возможность проскользнуть в тот невидимый зазор текстуальности, где автор все еще не трансцендентен замкнутому миру, а его фигуры и концепты уже всегда не завершены, прописать саму построчную разрядку самой литературы, подстрочный промер самого жанра, самой традиции. Текст — разметка авторского зеркального почерка, где смысл обретает конвульсивное тело, а автор непременно исчезает вместе с самим фантазмом литературы. Весь дискурсивный театр литературы, в букве которого власть представления, все еще делает вид автономии (даже если эта автономия основана на кантовском сверхавтономном экономимесисе гения), самозванно декларируя собственные границы. Границы эти не проницаемы только на первый взгляд: язык вряд ли способен скрыть немислимые основания закулисных конвульсий этого театра, его эрекций и падений, оргазмов и фрустраций. Тело текста непреодолимо сексуально: «асексуальность» хайдеггеровского здесьбытия иллюзорна. Романным телом оседает эхо детского, мужского и женского голосов до и вне любой формы высказанности «пола», полового различия, гендерной схемы сюжета и диалога. Текст как тело смысла несоизмеримо больше, чем тело аффекта и несравненно меньше, чем тело кастрации. Рана письма — метка текста — единственно возможная пропись умолчания о самом имени, которое явится одновременно и желанием самого желания, и верхом «непристойности» как «противо-даром» неприкосновенному до вне всякого наброска «словесности», до и вне всякого «прото-жанра».

Вписать неписываемое во всегда уже раздвоенной связи — вот, собственно, грамматологическая формула текстуальности текста, сверхставка которой: «смешать»-разместить сами голоса, ставшие текстовым телом, израненной плотью письма. Голос — немислимая и невыносимая неспособность отвечать безответному — самому различию, голос — невозможный слух, вслушивающийся в сам зазор между произносимым и слышимым, между самим произнесением и слышанием, между состоявшимся и

высказываемым, между событием и знаком. Финальная нота голоса — уход в исходную немоту следа, непроговариваемый остаток момента. Осевшее до смехотворного безумия буквы эхо голосов прочертит конвульсии текстового тела как незримый стирающийся почерк — шрамом неперевоидимой идиомы.

«Усложнять» — неременная телесная метка романного почерка Ж. Же-не, указывающая выход из диктата фантазма, голого повторения наслаждения, когда объект желания призван визуализироваться в представлении. Немыслимый пунктир тела желания в подстрочнике этой сцены повторения, которая и есть литература, — конвульсивный контрапункт, прописывающий нечто большее, чем чистое насилие как абсолютизм иронии (Ж. Делез). Повторение неповторимого, определение неопределимого, тождество нетождественного — немнслимый остаток литературного письма как исток самоотношения силы. Именно поэтому понимание письменного пробела невозможно — всегда кажущееся знакомство такта — такта пробела, утверждающего абсолютную необоснованность всякой претензии на обналичивание смысла. Принципиальная непоследовательность письменного такта — разрыв и дистанция, разрыв дистанции как одновременно ее нарушение и восстановление, дистанция разрыва, в зиянии которого и становятся возможны впервые любые фигуры литературного фантазма, сам дискурсивный период. Письмо принципиально непоследовательно, поскольку любая последовательная непрерывность концепта, мотива, сюжета, характера, жанра, нарратива оказывается в прорезях метки, стертой пробелом противотакта, самым тактом такта. Пунктирной эхографии противотакта в деконструкции литературного письма удастся расслышать и прописать в ницшевской «интерпретации» смехотворное, несносное «недо», невыносимый остаток и недостаток преодоления, еще одно эхо безумного смеха. Ужасающее поле письма прочерчивает сами границы герменевтического круга, понимания неприсваиваемого, невозможного наследования, немнслимого перевода неперевоидимой идиомы, в метке которой врезан написанный закон литературы — преступление ради преступления, всегда произвольный выход за пределы литературной традиции, литературной модели и нормы, литературы как «нормы», абсолютно ненасильственный абсолютизм насилия. Этот абсолютизм как сама заданность заданного метит выход из языкового фантазма, всегда подчиняющего неподрастечное, которое никогда не вмещается в рамки литературной сцены, сценографии литературы, литературы как сценографии. Письмо — суицид языка во имя утверждения самого абсолютизма насилия, не укладываемый ни в какую сценографию, стирание и самой «самости» и всегда насильственного произвола стирания, — стирание стирания, последняя бестактность противотакта. В эхографии недовоиплощенных голосов, ставшей текстовым телом, нет и не может быть единого универсального языка и единой структуры понимания (герменевтический предрассудок Гадамера), но тело текста нельзя назвать и «смешением языков», войной диалектов, все еще не укладываемой в диалогическую полифонию неслиянных голосов (М. Бахтин). Герменевтический круг понимания, единство традиции в тексте, единство текста в традиции, единство традиции текста и текста

традиции, несомненно, хранят хайдеггеровскую подпись — временной истины как собирающе-единящего логоса. Но никакой истины у времени нет. Неистина следа — ранимая и ранящая прорезь раны, превратившая набросок целого и целое наброска в размеченные несчастные части несказуемого раздела, в котором впервые дано прикоснуться к осевшему телу безучастного голоса. Текстовое тело голоса — израненная плоть бессмысленного, ведь язык — это «шрам на шраме» (М. Цветаева). Любой диалект изранен изнутри-извне меткой желания — желания другого диалекта, другого стиля, другого почерка — меткой другого желания — желания Другого в абсолютной негарантированности события, где диалект получает шанс обрести собственное тело, тело собственного, неотчуждаемо присвоенного, тело необналичиваемого остатка, не мыслимого без нехватки неприсвоенного. Роман как постжанровая пропись постлитературной сценографии — не вавилонское смешение диалектов, а довавилонское их смешение, не представленное без телесного осадка проговоренного — «лектуса» непомерной дистанции «диа». Этот осадок — посмертный остаток голоса, понявшего собственную абсолютную историчность. Стендалевское «зеркало» давно треснуло, и его зияющая трещина открыла нечто худшее, чем калейдоскоп языковых аспектов (Л. Витгенштейн). Радикальное зло романного тела вряд ли описуемо и кундеровским «тупиком» как проекцией невозможности, пусть даже она и покоится на «избирательном сродстве» Гете — этом неизбираемом и неотвратимом различии романного тела: ни сродства, ни выбора, ни проекции — в прописанном следе одни руины голосового эха.

Слышим ли голос и слышим ли его эхо в том, что от него почти не осталось — израненная плоть всякий раз больше, чем молчание немоты? Слух нам уже давно отказывает, речь прервана ужасом: «наступает глухота паучья, здесь провал сильнее наших сил» (О. Мандельштам). Немота — единственный след бессилия, данный нам в неснимаемом забвении этого провала. Немота здесь — не безмысленная безголосость потерянного в болтовне здесьбытия (М. Хайдеггер), а избыток силы как ее сверхсиловое бессилие. Если голоса непоправимо осели до конвульсий, непрерывных судорог следового тела немоты, не укладываемого в сценографию жанра и словесности, именуемо ли событие их «сочетания»?

Множественность голосов, их самостоятельность и неслиянность — незаместимые метки полифонического концепта романного письма в философском почерке М. Бахтина («Проблемы поэтики Достоевского»), где, казалось, навсегда оставлен «единый объективный мир авторского сознания», а «множественность равноправных сознаний с их мирами» призвана образовать единство художественного события. Но можем ли мы именовать сочетание неслиянных равноправных голосов — сочетание несочетаемого, основа которого лежит больше чем в полифонии или разногласии, — единством события? Раздел единого зияет пробелом романного тела — тела осевших голосов, их стертого беззвучного эха в своей безосновности, — незаживаемой раной, ее несшиваемым швом. Романное тело — вне тела, поскольку его границы непредставимы.

Если в полифонии как основе самостоятельности голосов в сочетании индивидуальных волей для Бахтина происходит принципиальный выход за пределы одной воли, можем ли уравнивать художественную волю полифонии и волю-к-событию? Каковы пределы этого выхода, где экономичесис неслиянных голосов в абсолютной неприкосновенности их интонаций, в их неместимой единственности все еще спроецирован трансцендентальной эстетикой присутствия, мыслящей искусство как чувственный образ сверхчувственного? Цел и един ли голос, как нецел и неедин сам след события? Представим ли был этот выход, если бы его немыслимая невозможность не была нам уже всегда дана? В этой невозможности романного письма приоткрывается безысходное безволие воли и сверхсиловое бессилие силы.

В основе романной «драматизации» как литературной сценографии лежит для Бахтина опространствливание времени в авторском стремлении представить сосуществование сознаний и их alter ego: диалог — та безвыходная остановка, где немыслимый остаток голоса прорезывается романной меткой — в том пробеле, где впервые становятся представимы любые фигуры дискурса, маршруты объективации, фантомы воображения. Как преодолеть время во времени, если время само это преодоление (вспомним Канта «сила — способность преодолевать препятствия»), исходная невозможность которого след письма? Этому пробелу преодоления несоразмерима никакая «быстрота событий», «динамика сюжета». Этот пробел — раздел времени, время как безначальный раздел единого до и вне всякого монологического фантазма автора, фантазма словесности. В этом пробеле, где «глаз не посещает на недостаток эха» (И. Бродский), эхо голоса, оттоенного до немоты следа, всегда раздвоено; голос всегда больше и меньше, чем один: не-един, не-цел и бесцелен. Его безысходное неединство выше любого диалога как сообщения позиций, несоразмерно любой демократии (в том числе столь любимому Деррида «пришествию демократии» — *democratie a venir*), где голос как присвоенность позиции может быть «отдан». Голос — не объект присвоения и «отдачи», он — само произносимое имя дара и дар имени, поскольку не-сущий невыносимый след романного письма — разрыв раны, ее распоротый шов, зияние немоты, которая ни о чем не умалчивает. Индивидуальная воля — не присвоение голоса и не автономия сознания, не носитель деятельностно-волевого комплекса, воля — на пределе следа есть сам выход, эксцесс, неустранимый сверхостаток, голос — граница произносимого, раздвоенность эха, его онемевший след. «Надсловесное, надголосое, надакцентное единство полифонического романа» — вне единства, вне акцента, вне голоса, оно произносимо и неслышимо: утрата самовслушивающегося слуха, оно прописывается пробелом вопреки смыслу. Полифония голосов как многообразие вне образа, вне литературного представления не может быть оформлено в моменте: момент в своей исходной раздвоенности не представим.

Автор, освещающий самосознание своего героя, перестает быть автором. Самосознание героя принципиально не завершено, не закрыто, именно потому что невозможное отсутствие автора, оставшегося бесследным следом

романного письма, прописывает неразрешимость присвоения голоса. Достаточно ли назвать неразрешимость неразрешимостью, неединство неединством, неистину неистиной? Как избежать автоафекции мысли, осевшей в постонтологическую «риторику события»? Как выйти из постметафизического насилия — постволевого проекта стирания следа? Как мыслить след до и вне стирания? Событие все еще не мыслимо, след голоса как романский почерк все еще не прописан в той мере безответственности, которую всякий раз не взять на себя в опыте суждения вне всякой надежды на представимую связность мыслимого — вне традиции, вне перевода, вне генеалогии, без ссылок и сносок.

© Плющенко М. Н.
г. Екатеринбург

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ТЕКСТА: К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Интерес к проблеме взаимосвязи музыки и литературы никогда не ослабевал. Для многих исследователей взаимодействие и взаимопроникновение этих видов искусства — факт самоочевидный, ведь их онтологическое, генетическое и историческое родство не вызывает сомнений. С одной стороны, основания для сравнения, если можно так выразиться, лежат прямо на поверхности: поэзия и музыка обладают такими общими категориями, как интонация и ритм, что дает почву для многих исследований в области метрики и мелодики стиха. С другой стороны, более тонким проявлением музыкальности можно назвать сходство литературных произведений с музыкой на уровне композиции. Вопрос о музыкальных принципах построения художественного текста до сих пор волнует многих ученых, появляется все больше работ, посвященных поиску музыкальных форм в литературе.

При анализе композиции литературного произведения, направленном на обнаружение в ней музыкальных форм и приемов, всегда есть риск оказаться во власти собственного восприятия; сходство, которое мы обнаруживаем между столь разными формами искусства, может быть продуктом нашей индивидуальной фантазии. Поэтому к подобному анализу должны предъявляться жесткие требования.

Во-первых, музыкальность целесообразнее искать в произведениях тех авторов, которые в своем творчестве ориентировались на музыку. О. Соколов в одной из своих статей критически отзываясь о попытках исследователей усмотреть сонатную форму в произведениях Пушкина (Л. Мазель, Л. Фейнберг) и Чехова (Н. Фортунатов) [1]. Значимость найденных аналогий несколько снижается, так как мы не имеем никаких свидетельств о намерении писателей воплощать в своем произведении те или иные принципы музыкальной композиции и, соответственно, не можем установить, для чего они могли использовать эти музыкальные принципы, определить